

Einleitung

Spielfilme helfen uns, mit Terrorismus ebenso wie mit anderen Problemen, Ängsten und Nöten umzugehen. Nicht obwohl, sondern gerade weil es sich um Fiktionen handelt, also um ausgedachte Handlungen und erfundene Figuren. Spielfilme greifen etwa in ihrer ganz eigenen Art bestehende Deutungen zu Hintergründen und Zusammenhängen auf und spielen diese auf eine Art und Weise durch, wie es anderen Medien, Ausdrucks- und Äußerungsformen (so) nicht vermögen. Sie geben uns emotionale und moralische Raster an die Hand, mit denen wir Ereignisse, Taten und Menschen sozial, politisch und psychologisch einsortieren können. Sie eröffnen imaginäre Räume der Auseinandersetzung, nicht zuletzt mit dem Schrecklichen. Was geht in jemandem vor, der sich in die Luft sprengt und dabei Unschuldige mit in den Tod reißt? Handeln ‚Freiheitskämpfer‘ mit dem Sturmgewehr in der Hand aus edlen Motiven heraus, sind sie selbst bemitleidenswerte Produkte größerer, trauriger Um- und Missstände oder lediglich blutrünstige Fanatiker und Kriminelle? Aber auch: Wie gehen wir um mit der finsternen Faszinationskraft, die von solch ‚unbedingten‘ Radikalen, die am Fundament des zivilen Zusammenlebens rühren, ausgeht? Welche kulturelle und gesellschaftliche Rolle spielen sie, ihre Opfer und allgemein die Bilder von ihnen jenseits der konkreten zeitgeschichtlichen Konfliktlagen? Selbst (oder gerade) reine Unterhaltungsfilme ohne sonderlich politischen und künstlerischen ‚Anspruch‘ geben auf derlei Fragen – selbst wenn nur unterschwellig – Antworten oder legen zumindest die Fragen frei.

In dieser Arbeit geht es dementsprechend und sehr allgemein formuliert um das, was Terrorismus im Spielfilm *ist* – zu was diese Form der Gewalt im Film *wird*, *wie* sie es wird und *warum*. Unbenommen bleibt, dass das Verhältnis von Terrorismus und Film auch anderweitig untersucht werden kann; etwa was Videobotschaften von Terroristen oder Dokumentationen über Anschläge, ihre Hintergründe und Folgen und wie sie die Vorstellung von Terrorismus prägen, anbelangt. Der Umstand, dass Lichtspielhäuser Ziele von Anschlägen werden oder sich terroristische Organisationen durch den Handel von raubkopierten Filmen kofinanzieren (vgl. Treverton et al. 2009). Oder dass Spielfilme zu Propagandazwecken und als Anschauungsmaterialien eingesetzt werden, z.B. *La battaglia di Algeri* (I/DZ 1966; Gillo Pontecorvo) über den urbanen Widerstandskampf im Algerien der 1950er-Jahre (s. 12.1.2) oder *Black Hawk Down* (USA 2001; Ridley

Scott), der von der Niederlage der US-Streitkräfte in Somalia 1993 handelt und der im Irak nach der Invasion 2003 großen Anklang in militanten Kreisen fand. Diese Aspekte stehen hier nicht im Mittelpunkt, dieses Buch geht aber zumindest am Rande, punktuell oder indirekt darauf ein oder liefert Beispiele für sie.

Grundlegend für der hier nachgegangenen Frage nach der Verarbeitungsleistung von Terrorismusfilmen ist, dass Spielfilme eine erhebliche sozial-symbolische Funktion erfüllen und kulturelle wie politische Aussagekraft besitzen, wobei das Wechselverhältnis zwischen Film und Gesellschaft komplex und dynamisch ist. Zum einen sind Spielfilme Reflexion insofern, als dass sie Terrorismus ebenso wie andere Phänomene und Mentalitätslagen aufgreifen, auf sie reagieren, zugleich auf unsere Vorstellung zurückwirken. Schon Kracauer (1987 [1947]) konstatiert eine solche reflektierende Bezüglichkeit in seiner Analyse des Weimarer Kinos, in dem sich ihm zufolge der „Hitlerismus“ vorankündigte.¹ Spielfilme diskutieren zudem Folgen von Handeln, skizzieren mögliche Situationen. Sie sind vielleicht nicht unbedingt Indoktrinationsmittel – wenigstens nicht im Sinne bewusst eingesetzter, zielgerichteter Manipulation und Agitation, und auch wenn etwa das russische Revolutionskino und die NS-Propaganda Beispiele für solche Filme und Filmeinsätze bieten. Spielfilme können jedoch stets als „Medien der Politischen Kultur [sic]“ (Dörner 1998: 206) (selbst-)regulierenden Einfluss auf Wissen, mehr aber noch auf den „Modus der Wahrnehmung [sic]“ (ebd.) haben.² Spielfilme tun dies mit weiteren, autonom künstlerischen Zielen ihrer Macher, die ökonomische Interessen verfolgen, zum Denken anregen oder mit einer tragischen oder spannenden Geschichte das Publikum rühren und fesseln wollen. Als Prozesse wie Ergebnisse von Umformulierungen und Extrapolationen, Sinngebungs- und Integrationsarbeit fragen Filme, beantworten, beschwichtigen und spekulieren, berücksichtigen oder testen die Grenzen des Erlaubten und Gebotenen – affektiv, affirmativ oder kritisch, mal mehr, mal weniger kreativ und originell. Sie können dementsprechend in zweifacher Hinsicht instrumentell aufgefasst werden: als eine Art Werkzeug der Welterschließung und (Selbst-)Verständigung, der individuellen wie kollektiven Orientierung und Entlastung, zugleich als eine Art Seismograph, der tieferliegende Zustände, Spannungen und Bewegungen misst (oder an dem diese, symptomatisch, ablesbar werden) (vgl. Zywiets 2012a).

¹ Kracauer selbst steht mit diesem Ansatz als Gewährsperson für verschiedene Studien zum Terrorismusfilm, siehe etwa McSweeney (2014, S. 1).

² Eine weitere in dieser Arbeit ebenfalls, wenn auch nur am Rande relevante instrumentelle Verständnis- und Vorstellungs(unter)art wäre die des gezielt eingesetzten pädagogischen Tools (vgl. Winter 2006: 91, m. Bezug auf Giroux 2002) sowie der Propaganda und Indoktrination.

Terrorismus als eine besondere ethische, politische und ideologische Provokation wird in Spielfilmen in seiner charakteristischen Widerständigkeit aufgegriffen, interpretativ umgearbeitet und übersetzt, um ihn individuell wie kollektiv verständlich und konsumierbar (oder verdaulich) zu machen. Für die narrativen Um- und Anverwandlung bieten sich filmfiktionale Techniken, Strategien und Erzählmuster an, die sich etwa in Filmgenres ausentwickelt haben und etablierte, erfolgserprobte Einpassungsformen zur Verfügung stellen. Terrorismus wird folglich in doppelter Hinsicht be- und verarbeitend eingeordnet: Zum einen in das je spezifische diskursive Streitfeld einer Gesellschaft, in dem es darum geht, verschiedene Deutungen von Taten und Belange politischer Gewalttäter samt ihrer Motive und (seelischen, geistigen oder sozialen) Konstitutionen quasi auszuhandeln, zum anderen in die allgemeinen Formate und Konventionen des Kinos. Es lassen sich entsprechend eigene Genres des Terrorismusfilms als Ensembles von Deutungs- und Bewältigungsschemata herausarbeiten, die über das Kino hinausverweisen.

Theoretischer und methodischer Rahmen

Dieses Buches ist nicht nur als rein filmwissenschaftliche Untersuchung gedacht, sondern wendet sich auch an Politologen, Soziologen oder Historiker³ sowie an eine nicht-akademische, interessierte Leserschaft. Dies insofern, als Spielfilme mit ihren Storys in Relation gesetzt werden zu dem, was mit Klein und Martínez (2009) allgemein „Wirklichkeitserzählungen“⁴ oder mit Willy Viehöver „öffentliche“ oder „diskursive“ Erzählungen (vgl. Viehöver 2001; 2012) bezeichnet werden kann. In Kapitel 2 wird ausführlicher auf den Erzählbegriff eingegangen, hier möchte ich kurz den theoretischen Rahmen, der sich an Viehövers sozialwissenschaftlichem Erzähl-Ansatz orientiert, skizzieren.

Unter Bezug auf u.a. Paul Ricœur (u.a. 2007a, 2007b, 2007c), Margaret R. Somers (1992, 1994) und James Phelan (1996, 2005) schlägt Viehöver eine Narrations- als Diskursanalyse in Anschluss an Michel Foucault vor. Generell

³ Werden Personen(gruppen)bezeichnungen aus Gründen der besseren Lesbarkeit und Kürze lediglich in der männlichen (etwa: „der Terrorist“) oder weiblichen Form verwendet, so schließen sie das jeweils andere Geschlecht mit ein.

⁴ „Wirklichkeitserzählungen“ sind „sprachliche Darstellungen von (...) einer zeitlich organisierten Abfolge von Ereignissen“ (Klein und Martínez 2009: 6) mit „konkretem Bezug auf reale Begebenheiten, auf Wirklichkeit“ (ebd.), wobei sich als drei Typen deskriptive, normative und voraussagende Wirklichkeitstypen bestimmen lassen (vgl. ebd.).

kann mit „Diskurs“ Unterschiedliches gemeint sein.⁵ Reduziert auf die zwei Hauptverständnislينien sind dies „der historisch sich wandelnde Gebrauch von Sprache“ (Viehöver 2012: 83, Herv. i. O.) oder die institutionalisierten „Arrangements verstreuter Aussagen“ (ebd., Herv. i. O.). Wichtig im Kontext dieser Arbeit ist, dass Diskurse regeln (oder eben ausdrücken), was in einer Gesellschaft zu einem historischen Zeitpunkt ‚gewusst‘ wird und ‚gesagt‘ werden kann. Diskurse als Reglements wie als Formationen manifestieren sich in (oder lassen sich analytisch herauspräparieren aus) Formen und Formaten wie Gesetzestexte, wissenschaftliche Abhandlungen, journalistische Beiträge, aber auch institutionelle Zuständigkeiten (z.B. Terrorismusbekämpfung als polizeiliche oder militärische Aufgabe; die fachdisziplinäre Verortung von medienöffentlichen ‚Terrorismusexperten‘). Was Erzählungen anbelangt erscheinen auch diese in unterschiedlichen literarischen Gattungen: als „Mythen, Epen, Romane, als folkloristische Darstellungen, als biografische Selbsterzählungen, als soziologische Modernisierungserzählungen, als antike Dramen oder moderne, skandalträchtige News-Stories in den Massenmedien, aber auch als wissenschaftliche, historische Narrative“ (ebd.: 66, m. Verweis auf Phelan 2006: 285). Spielfilme lassen sich dieser Aufzählung hinzufügen.

Wie sind nun („literarische“) Erzählungen und Diskurse theoretisch zusammenzuführen? Viehöver geht davon aus, dass ein Teil von Diskursen narrativ ist und entsprechend analysiert werden kann (vgl. Viehöver 2013: 82). Narrationen sind aber nicht bloß eine Untermenge von Diskursen (die eben auch nicht-narrativ sein können). Vielmehr betrachtet Viehöver im Einklang mit der „narrativen Wende“ auch und vor allem in den Sozialwissenschaften Erzählen als zentralen, gar konstitutiven Modus v.a. der gesellschaftlichen Generierung von Wissen und der Wahrnehmung oder Konstruktion von Wirklichkeit. Dabei verbleibt Viehöver an diesem Punkt gar nur auf der Ebene der zwischenmenschlichen bzw. kollektiven Äußerungen – so spricht er von *Äußerungsmodalitäten* (vgl. ebd.: 84) –, lässt also die psychologisch-kognitive Ebene außen vor (Näheres dazu in Kapitel 2).

⁵ Was den Begriff „Diskurs“ anbelangt, reicht das Spektrum der Bestimmungen von einer „(...) zur gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeiten notwendige[n], geregelte[n] Verknüpfung und Formierung von Aussagen“ (Fellner 2006: 27), „konkreten, imaginären Textcorpora“, „Texte eines gemeinsamen Aussage-, Kommunikations-, Funktions- oder Zweckzusammenhangs“, über „kommunikative Handlungsgefüge“ bis zu „kollektiven Wissenssystemen“ (Gardt 2007: 24 f.). Bisweilen ist mit „Diskurs“ auch einfach die öffentlichen Debatte zu einem bestimmten Thema gemeint. Insofern hier Viehövers Ansatz im Zentrum steht, verzichte ich auf weitere Ausführungen zu diesem komplexen Begriff (der auch von Viehöver nach eigenem Bekunden nur grob umrissen wird) und seinem Forschungsgebiet. Zu der Diskursforschung, den unterschiedlichen Ansätzen, die u.a. Diskurslinguistik, die Kritische oder die wissenssoziologische Diskursanalyse umfassen, siehe überblicksweise und einführend Keller (2011).

Erzählen als kommunikativer Akt bringt andere – sprich: nicht-narrative – „Texte“ wie Statistiken, Experimente oder Chroniken „erst zum Sprechen“ (ebd.: 84). Individuelle und kollektive Akteure setzen in diesem Sinne narrativisierende Schemata bewusst oder unbewusst ein, um ihren Sichtweisen und Handlungen „Kohärenz, Bedeutung und qua Wiederholung eine gewisse Regelmäßigkeit“ (Viehöver 2001: 178) zu verleihen. Dies erfolgt in Einklang mit bestimmten Aussageregeln (z.B. in Talkshows oder den Textgattungen in Tageszeitungen) und oftmals in Konkurrenz zu Erzählungen anderer Akteure.

Narrationen weisen so einen Doppelcharakter analog zur bereits angesprochenen zweifachen Instrumentalität von Spielfilmen auf: Sie sind in Diskursen Kommuniziertes wie Prozess der soziostrukturell und kulturell bedingten Narrativisierung (vgl. ebd.: 179). Dynamisch reproduzieren sie nicht bloß Diskurse, sondern bringen diese als Äußerungszusammenhänge ebenso hervor oder prägen sie, wie sie von diesen selbst hervorgebracht werden und ihn ihnen eingebettet sind. Erzählungen sind mithin übersituativ und intertextuell zu verstehen, damit abzulösen von den einzelnen Texten.

Für die theoretische Verortung ist die Erweiterung und Abstrahierung des Erzählbegriffs relevant, vor allem hinsichtlich klassischer erzähltheoretischer (und speziell: narratologischer⁶) Ansätze, die ausschließlich oder in erster Linie (schrift-)sprachliche Texte (z.B. Romane und Gedichte) mit ihren Tiefen- wie Oberflächenstrukturen in den Blick nehmen. Seit den 1980er-Jahren und der Etablierung poststrukturalistischer und postklassischer Positionen (vgl. u.a. Nünning 2003), der Fokussierung des Lesers und Zuschauers bzw. ihrer kognitiven Operationen beim Verstehen und Einordnen von Inhalten, der Hinwendung zu Phänomenen des Medientransfers sowie mit der Übernahme der Konzepte *narration* und *narrativity* (also das, was eine Erzählung konstituiert – vgl. Abbott 2009) in andere geistes- und sozialwissenschaftliche Disziplinen erweiterte sich das Verständnis von Erzählungen und des Erzählens und damit die Verwendung der Begriffe massiv (vgl. u.a. Meuter 2009).

Dies hat bisweilen zur Kritik in Narratologenkreisen geführt: Der Terminus „Narration“ und damit verbundene Analysekonzepte würden verwässert, unsystematisch bzw. lediglich metaphorisch genutzt.⁷ Derlei lässt sich auch bei dem aktuellen, oft unspezifizierten Modebegriff „*counternarratives*“ („Gegenerzählungen“) feststellen, mit denen radikalem Gedankengut und terroristischer Propaganda begegnet werden soll (vgl. u.a. Goodall et al. 2012). Inwiefern derlei

⁶ Zur Unterscheidung des (v.a. wissenschaftsgeschichtlich) engeren Begriffs der Narratologie von der allgemeineren (v.a. deutschen) Erzähltheorie (die sich u.a. mit Komponenten wie typischen Erzählsituationen befasst) s. Nünning (2003) sowie Cornils und Schernus (2003).

⁷ Vgl. dazu für einen Überblick und als Beispiel den empfehlenswerten Text von Heinen (2009).

Vorwürfe Viehövers Ansatz zu machen sind, sei dahingestellt. Die hier vorgelegte Studie jedenfalls versteht sich in diesem Kontext als eine der Zwischenposition oder Schnittstelle, da sie eher ‚klassische‘ (freilich: audiovisuelle) Erzähltexte (nämlich Spielfilme) betrachtet, diese aber zugleich als besondere Art diskursiver Erzählungen zu dem Thema Terrorismus bzw. zu einzelnen Terrorismuskonflikten auffasst.

Bei der Analyse dieser Spielfilme gehe ich hermeneutisch-interpretativ vor, um weniger die Strukturen der Gestaltung (auch wenn dies hinsichtlich Figuren und Dramaturgien geschieht) als die umfassenderen Bedeutungsebenen und Sinnpotenziale aufzuzeigen (vgl. Hickethier 2001: 32). Diese Methode ist geeignet angesichts der kunstwerklichen und medialen Komplexität des Spielfilms. Mein Interesse gilt dabei den Ausbildungen, Reproduktionen und Variationen von hier heuristisch produktiv zu beschreibenden Mustern und Mechanismen v.a. auf der Ebene der Story, des Plots und der Figurenzeichnungen. Diese erachte ich als bedingt einerseits durch nicht-filmische themenspezifische (terrorismusdiskursive) Narrationen und Narrativisierungen bzw. medien-, text- und situationsübergreifende Narrative und, andererseits, durch überthematische Standards und Konventionen des filmfiktionalen Erzählens. Entsprechend erfolgt die Interpretation unter Berücksichtigung sowohl historischer und politischer Zeitumstände, in denen die Filme entstanden sind oder auf die sie sich beziehen, als auch mit Blick auf filmgeschichtliche (nationalkinematografische) bzw. intertextuelle (v.a. generische) Zusammenhänge. Angesichts dieses Erkenntnisinteresses und als explorative Studie, die einen möglichst großen Filmkorpus statt nur einzelne, ausgewählte Produktionen behandeln möchte, geht dieses Buch nicht oder nur stellenweise auf Details der *discourse*-narrativen Oberfläche (z.B. die erzählerische Organisation von Zeit oder Erzählperspektiven) der einzelnen Werke ein. Auch muss es zu einem gewissen Grad variabel und heterogen im theoretischen Rüstzeug mit seinen Begriffen und Konzepten bleiben oder zumindest größere theoretische Fragen und Freiräume zu- und zugleich offenlassen, etwa wenn filmpragmatische Aspekte zur Sprache kommen. Dies gilt letztlich auch für den Terminus der Erzählung und seiner ‚metaphorischen‘ (oder ‚fuzzy‘) weil eben breiter gefassten Verwendung. Der Erkenntnisgewinn dieses Vorgehens erscheint solche pragmatische Unschärfe aufzuwiegen, zumal ich mich auf eine Fülle von einzelnen Studien als Vorarbeiten stützen kann (und dies kritisch tue), welche hier zum ersten Mal in diesem Umfang und in dieser Form zusammengeführt werden.

Zum Aufbau der Arbeit

Nach den beiden Einführungskapiteln, in denen es um Grundbegriffe und -aspekte des Terrorismus und des (allgemeinen, diskursiven und filmischen) Erzählens geht, befasse ich mich in Teil 2 mit vier Nationalkinematografien und ‚ihren‘ Gewaltkonflikten:

Kapitel 3 widmet sich den (nord-)irischen „*Troubles*“ und der *Irish Republican Army* (IRA), Kapitel 4 dem bundesrepublikanischen Linksterrorismus und der *Roten Armee Fraktion* (RAF) im deutschen Kino. Kapitel 5 behandelt den internationalen palästinensischen und islamistischen Terrorismus im Hollywoodfilm, wobei überwiegend (qua Angebot) Actionfilme bzw. Actionthriller und das Stereotyp des „Evil Arabs“ im Mittelpunkt stehen. Zudem geht es hier um die filmische Verarbeitung der Anschläge des 11. September 2001 sowie um das Post-„9/11“-Kino auch aus/in anderen Ländern. Der Terrorismus im populären indischen Hindi-Kino („Bollywood“) seit den 1990er-Jahren ist Thema von Kapitel 6. Das kulturelle Umfeld, Zensurbestimmungen sowie andere historische, gesellschaftliche, kulturelle und filmkünstlerische Einflüsse, Kontexte und Entwicklungslinien sollen in diesen Kapiteln mitberücksichtigt und damit auch hier nicht behandelte Filmwerke einordbar werden. Um Gemeinsamkeiten gerade in den Unterschieden und Eigenheiten herauszustellen, wird in Kapitel 7 ein vergleichendes Fazit der Einzelkonfliktbetrachtungen gezogen. Diese Auswahl der Konflikte und ihres Kinos soll eine große Bandbreite an unterschiedlichen Terrorisimen (nach Art oder kultureller oder geschichtlicher ‚Nähe‘), aber auch von Terrorismusfilmen abdecken, Material erschließen und Ergebnisse präsentieren. Zur Orientierung finden sich im Anhang chronologische Übersichten als Zeittafeln mit zentralen historischen (Konflikt-)Ereignissen und Filmen nach Erscheinungsjahr. Diese Filmauflistungen erfassen nur behandelte bzw. erwähnte Werke; sie sind ausdrücklich nicht zu verstehen als Gesamtheit der Produktionen zum jeweiligen Terrorismuskonflikt. Auch können aus diesen Übersichten keine Häufigkeitsverteilungen der kinematografischen Terrorismusthematisierungen abgeleitet werden.

Unter Einbezug weiterer filmgeschichtlich oder -generisch relevanter Filmwerke werden im dritten Teil (Kapitel 9 bis 13) die bis dahin erarbeiteten Erkenntnisse generalisiert und systematisiert. Ziel ist die Entwicklung einer spezifischen Genresystematik (Actionfilm und Thriller, Drama und Politfilme und zwei nachgeordnete Genre-Formate, Historienfilm und Satire). Dabei werden verschiedene dramaturgische und emotive Schemata, narrative Frames, Terroristen-Figurentypen und letztlich ideologisch bezeichnende Erklärungen und Vorstellungsmuster von Terrorismus und seinen Ursachen herausgearbeitet so-

wie Modi des (Ver-)Handelns ausgewiesen. Diese Klassifizierungen offerieren Beschreibungskategorien und sollen ein Analyseraster bieten, das es ermöglicht, weitere, auch kommende Terrorismusfilme detaillierter und fundierter als heute in einen größeren Zusammenhang einzuordnen und systematisch zu untersuchen; dies auch mit Blick auf künftige Weiterentwicklungen und Variationen (z.B. durch Kombinationen bzw. Hybridisierung). Darüber hinaus soll der am Ende dieser Arbeit stehende Modellentwurf hilfreich dafür sein, Terrorismus nicht nur im Spielfilm, sondern generell, im Reden über ihn und Denken von ihm, in seiner kommunikativen Charakteristik und entsprechenden narrativen Konstitution und Wirkung begreifbarer zu machen.

Filmauswahl

Angesichts ihrer großen methodischen wie theoretischen Bedeutung noch einige Bemerkungen zur Filmauswahl dieser Arbeit. Die hier vorgestellten und behandelten Werke sind überwiegend, nicht aber ausschließlich Vertreter des populäre Mainstream-Unterhaltungskinos. So findet sich kulturell eher gering geschätzte kommerzielle B-Movie-Unterhaltung neben *High-Concept*-Blockbustern und ‚anspruchsvollen‘ und geachteten (d.h. etwa: festivalprämierten) Werken des Independent-, Arthouse- oder Weltkinos. So unterschiedlich, gar gegensätzlich die Filme in Art, Herkunft, (unterstellter) ideologischer Wirkabsicht und Realitätsbezug sein mögen, erscheint das gesamte Spektrum es wert, berücksichtigt zu werden, unabhängig von (zubemessener) künstlerischer Qualität oder Kassenerfolg, denn was zählt,

(...) ist weniger die statistisch erfassbare Popularität von Filmen, als die Popularität ihrer bildlichen und erzählerischen Motive. Beharrliche Vorherrschaft dieser Motive kennzeichnet sie als äußere Projektionen innerer Bedürfnisse. Und sie haben offensichtlich am meisten symptomatisches Gewicht, wenn sie in sowohl populären wie unpopulären Filmen, in als zweitrangig eingestufen Filmen wie Superproduktionen auftauchen (Kracauer 1987 [1947]: 13 f.).

Leider kann jedes Buch nur auf eine begrenzte Menge von Spielfilmen eingehen. Dem vorgestellten Korpus liegt eine langjährige Auseinandersetzung mit Terrorismusspielfilmen sowie Filmen zur politischen Gewalt allgemein zugrunde: die Sichtung von über achthundert Filmen und eine umfassende Literaturrecherche und -auswertung, die neben der filmkritischen Rezeption akademischer Texte zu den einzelnen Filmen auch Studien zu damit verbundenen Themenkomplexen (wie Landeskinematografien, Genre- oder Motivanalysen) umfasst, sodass eine Voreinschätzung durchaus erfolgte. Die vorgestellten Filme bilden somit nicht die Grundgesamtheit einer Untersuchung, deren Gegenstandsproben zwangsläufig

fig und zweckdienlich vorsortiert sind, sondern sie sind in erster Linie exemplarisch, dienen als Anschauungs- und Belegmaterial, wobei ich mich hier freilich an ihrer Popularität (auch in wissenschaftlichen Schriften) orientiere, mich aber nicht darauf beschränke, sondern auch bewusst eher unbekannte(re) Filme herangezogen habe. Es geht also darum, die (mögliche) Bandbreite der vorhandenen Filme und Erzählarten vorzustellen wie die Dominanzen darin herauszuarbeiten.

Allerdings kann ich nicht in Anspruch nehmen, alle jemals gedrehten Spielfilme zum Thema Terrorismus gesehen und ausgewertet zu haben. Das bedingt u.a. die schiere Zahl der Filme, mehr aber noch schlechterdings der Umstand, dass keine definitive Liste (und damit Summe) von „Terrorismusfilmen“ existiert und existieren kann. Zwei Gründe wirken dabei zusammen. Der forschungspraktische ist, dass es vielleicht noch eine halbwegs belastbare, weil noch recht übersichtliche Anzahl von Spielfilmen zum (west-)deutschen Linksterrorismus auszumachen ist, auch wenn die einzelnen Autoren ihren Korpus unterschiedlich weit fassen. Doch schon was Werke zum Nordirlandkonflikt anbelangt, ganz zu schweigen von indischen Produktionen zur politischen Gewalt auf dem Subkontinent, erscheint jede zahlenmäßige Angabe willkürlich. Dies liegt nicht nur am Fehlen entsprechender Auflistungen, sondern – und das ist der zweite, theoretische Grund – auch daran, dass die inhaltliche Grenzziehung zweifach (also in der Definition wie in deren Anwendung) idiosynkratisch und, mehr noch, für das Ziel dieser Arbeit kontraproduktiv wäre. Wenn, überzogen formuliert, nahezu jeder Film in Nordirland die „Troubles“ aufgreift (und damit am Rande oder zentral die IRA) oder die Hindu-Muslim-Problematisierung in Indien derart gravierend ist, dass sie *in allen möglichen* Filmen behandelt wird, ist eine Gesamtübersicht belanglos, insbesondere, wenn zusätzlich aus dieser eine definitive, gar ultimative Zahl an Terrorismusfilmen zu einem bestimmten Zeitpunkt destilliert werden soll.

Wieso also nicht als praktikable Lösung das übliche Vorgehen empirischer medien- und kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen wählen, entscheidende Charakteristika zur Bestimmung des Gegenstands (der Filme) sowie begründete Auswahlkriterien für die Zusammenstellung einer Stichprobe (als relevanter Ausschnitt aus der Gesamtheit) zu definieren und anzuwenden? Zweifellos hat eine solche Methodik große Vorteile, aber auch Nachteile, ist schließlich unhaltbar für die spezifische Fragestellung dieser Arbeit: Eine derart starre Vorauswahl und Reduktion – oftmals rein aus empirisch-wissenschaftlicher Bringschuld heraus – konstruiert nämlich erst den Untersuchungsgegenstand auf Basis nur scheinbar objektiver, signifikanter und valider Selektionskriterien. Zur Illustration dieser Grenzen des Objektiven möge Helena Vanhalas an der University of Oregon entstandene Dissertation (2005) dienen, ohne diese und ihre Ergebnisse herabsetzen oder in irgendeiner Weise methodologische Verfehlungen

vorwerfen zu wollen. Für ihre Arbeit über den internationalen Terrorismus im Hollywood-Blockbusterkino greift Vanhala auf die Definition des US-Außenministeriums als Kriterienkatalog für die Präparation ihres Untersuchungsgegenstandes zurück. Ein weiteres Merkmal ist, da es Vanhala um die vermutete ideologische Wirkmacht von Filmen geht, das Einspielergebnis als Kennzeichen für die Reichweite der Filme. Fraglich ist allerdings nicht nur, ob die Kasseneinnahmen hinsichtlich des weltanschaulichen Einflusses sonderlich aussagekräftig sind: Der kommerzielle Erfolg als Maß hängt nicht notgedrungen mit der „politischen“ Ausrichtung oder Wahrnehmung eines Films zusammen (sondern mit eventuell davon relativ unabhängigen Faktoren wie z.B. der *star power* bzw. der Besetzung oder dem Marketing⁸) und ignoriert andere, möglicherweise für eine Ideologisierung wesentliche Unterschiede jenseits des bloßen Zuschauerkontakts. Ein fast cartoon-artiges Arnold-Schwarzenegger-Spektakel weist etwa allzu andere Qualitäten, Sinngehalte und Rezeptionsmuster auf als ein eher ernst gehaltener Politthriller wie *The Siege* (USA 1998; Edward Zwick), der mögliche Folgen und Reaktionen auf eine Bombenkampagne in New York City durchspielt. Gerade hier offenbart sich die vorab geführte Genre-Bestimmung einzelner Filme als zu breit und pauschal, zugleich als zu rigide, wobei die Konzentration auf ein Genre (das „*action-adventure*“) bereits Vanhalas Arbeit auszeichnet – viele Arbeiten berücksichtigen nicht einmal diese Art der weitreichenden Differenz. Die möglichst genaue Auswahl der Filme als „Terrorismusfilme“ liefert zudem eine Schein-Objektivität, welche jener von Terrorismus-Begriffsdefinitionen ähnelt, die bedeutungsoffene Sinneinheiten lediglich aufteilen und in andere klärungsbedürftige Begriffe verschieben. Vanhala bezieht beispielsweise aufgrund der State-Department-Bestimmung den Film *Iron Eagle* (USA/CAN 1987; Sidney J. Fury) in ihre Untersuchung mit ein, weil der Schurke des Films, Diktator eines namenlosen Nahoststaates, als Anspielung auf den damaligen libyschen Staatschef Muammar al-Gaddafi, der Ende der 1980er-Jahre als Terrorismus-Förderer galt, interpretiert werden könne (vgl. Vanhala 2005: 296 ff.). Die Aufnahme von *Die Hard* (USA 1988; John McTiernan) und der Fortsetzung *Die Hard: With a Vengeance* (USA 1995; John McTiernan) in den Korpus begründet sie wiederum mit einem im Film nur kurz erwähnten biografischen Terrorismus-Background der Antagonisten, der Tatsache, dass diese Ausländer sind, Zivilisten *terrorisieren* und zum Ziel ihrer Gewalt machen. Vanhala gesteht aber ein, dass es sich in beiden Filmen nur um *vorgetäuschten* Terrorismus handelt, insofern es den Schurken in dem Film lediglich ums Geld geht (vgl. ebd.: 314 ff.).

⁸ Zu den Erfolgskriterien des Kinos siehe auch Simonton (2009).

Terrorismus im Spielfilm

Eine filmwissenschaftliche Untersuchung über Konflikte,
Genres und Figuren

Zywietz, B.

2016, XVI, 573 S. 17 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-12160-0